

***Il Barroco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca***

***Roma y sus monumentos antiguos en la época del Barroco***

***The Baroque and Antiquity. Rome and its ancient monuments in the Baroque age***

***Roma e seus monumentos antigos na era barroca***

***Rome et ses monuments antiques à l'époque baroque***

***Рим и его древние памятники эпохи барокко***

***Romano, Gabriele\****

***Investigador Independiente***  
***[gred18@gmail.com](mailto:gred18@gmail.com)***

***Recibido: 03/04/23***

***Aprobado: 12/6/23***

***Riepilogo***

***Questo studio vuole analizzare l'utilizzo delle antichità romane, (edifici antichi, monumenti e opere d'arte) nella definizione dello spazio***

---

\* Gabriele Romano, nato a Roma il 15/06/1978. Laureato con lode in Lettere con indirizzo archeologico presso l'Università di Roma “Tor Vergata”; Dottore di Ricerca in Antichità Classiche, titolo conseguito presso l'Università di Roma “Tor Vergata”. Autore per la rivista di archeologia *Forma Urbis*; Autore per il *Limc, Thesaurus cultus et rituum antiquorum*; Autore della rivista *Roma in Museo*.

*urbano della città di Roma durante il periodo barocco, e l'influenza che queste antichità ebbero nella progettazione e nella realizzazione delle opere architettoniche e artistiche dei principali esponenti del gusto barocco, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona. Divisi nella contesa tra corrente classica e quella barocca, molto forte soprattutto a Roma, molti artisti delle due fazioni ebbero come punto di partenza proprio lo studio delle antichità, come evidenziano le loro notizie biografiche, lo studio dei disegni preparatori delle opere e dei progetti architettonici. Questo studio di base delle antichità verrà poi sviluppato attraverso il processo creativo individuale degli scultori/architetti/pittori e porterà alla nascita e alla realizzazione di quella che viene definita Roma Barocca.*

### **Parole chiave**

*Antichità – Roma – Barocco – Urbanistica*

### **Resumen**

Este estudio tiene como objetivo analizar el uso de las antigüedades romanas (edificios antiguos, monumentos y obras de arte) en la definición del espacio urbano de la ciudad de Roma durante el período barroco, y la influencia que estas antigüedades tuvieron en el diseño y construcción de edificios arquitectónicos y obras artísticas de los principales exponentes del gusto barroco, Bernini, Borromini y Pietro da Cortona. Divididos en la disputa entre la corriente clásica y la barroca, muy fuerte sobre todo en Roma, muchos artistas de las dos facciones tuvieron precisamente como punto de partida el estudio de las antigüedades, como atestiguan sus datos biográficos, el estudio de los dibujos preparatorios de las obras y proyectos arquitectónicos. Este estudio básico de las antigüedades se desarrollará luego a través del proceso creativo individual de los escultores/arquitectos/pintores y conducirá al nacimiento y realización de lo que se define como la Roma barroca.

### **Palabras clave**

*Antigüedad - Roma - Barroco - Urbanismo*

### **Abstract**

*This study aims to analyse the use of Roman antiquities, (ancient buildings, monuments and works of art) in the definition of the urban space of the city of Rome during the Baroque period, and the influence that these antiquities had on the design and realisation of the architectural and artistic works of the main exponents of Baroque taste, especially Bernini, Borromini and Pietro da Cortona. Divided in the dispute between the Classical and Baroque currents, which was very strong especially in Rome, many artists of the two factions had as a starting point precisely the study of antiquities, as evidenced by their biographical notes, the study of preparatory drawings of artworks and architectural projects. This basic study of antiquities would later be developed through the individual creative process of the sculptors/architects/painters and lead to the birth and realisation of what is known as Baroque Rome.*

### **Keywords**

*Antichità – Roma – Barocco – Urbanistica*

### **Resumo**

*Este estudo tem como objetivo analisar a utilização de antiguidades romanas (edifícios antigos, monumentos e obras de arte) na definição do espaço urbano da cidade de Roma durante o período barroco, e a influência que essas antiguidades tiveram na concepção e construção de projetos arquitetônicos e obras artísticas dos principais expoentes do gosto barroco, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona. Dividido na disputa entre a corrente clássica e a barroca, muito forte especialmente em Roma, muitos artistas das duas facções tiveram como ponto de partida justamente o estudo das antiguidades, como atestam suas informações biográficas, o estudo dos desenhos preparatórios de as obras e projetos arquitetônicos. Este estudo básico de antiguidades será então desenvolvido através do processo criativo individual dos escultores/arquitetos/pintores e levará ao nascimento e realização do que é definido como Roma Barroca.*

### **Palavras chaves**

*Antiguidade - Roma - Barocco - Urbanismo*

### **Résumé**

*Cette étude vise à analyser l'utilisation des antiquités romaines (bâtiments anciens, monuments et œuvres d'art) dans la définition de l'espace urbain de la ville de Rome à l'époque baroque, et l'influence que ces antiquités ont eu dans la conception et la construction d'édifices architecturaux et œuvres artistiques des principaux représentants du goût baroque, Bernini, Borromini et Pietro da Cortona. Divisés dans la querelle entre le courant classique et le courant baroque, très fort surtout à Rome, nombre d'artistes des deux factions ont précisément eu pour point de départ l'étude des antiquités, comme en témoignent leurs informations biographiques, l'étude des dessins préparatoires de les travaux et les projets architecturaux. Cette étude fondamentale des antiquités sera ensuite développée à travers le processus créatif individuel des sculpteurs/architectes/peintres et conduira à la naissance et à la réalisation de ce qui est défini comme la Rome baroque.*

### **Mots clés**

*Antiquité - Rome - Baroque - Urbanisme*

### **Резюме**

*Это исследование направлено на анализ использования римских древностей (античных зданий, памятников и произведений искусства) в определении городского пространства города Рима в период барокко, а также влияние, которое эти древности оказали на проектирование и строительство архитектурных и художественные произведения основных представителей стиля барокко, Бернини, Борромини и Пьетро да Кортонна. Разделенные в споре между классическим течением и барочным, очень сильным, особенно в Риме, многие художники двух фракций исходным пунктом имели именно изучение древностей, о чем свидетельствуют их биографические сведения, изучение подготовительных рисунков работы и архитектурные проекты. Затем это базовое изучение древностей будет развиваться посредством индивидуального творческого процесса скульпторов/архитекторов/художников и приведет к рождению и реализации того, что определяется как барочный Рим.*

ROMANO, Gabriele “Il Barocco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 40, NE N° 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 87-119

***Слова***

*Античность - Рим - Барокко - Градостроительство*

## ***Il Barocco e l'antico***

### ***Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca***

La Roma Barocca del XVII secolo è stata preparata dall'attività urbanistica di un pontefice, Sisto V, esecutore materiale, come nessun altro, dei nuovi precetti cattolici sanciti dal Concilio di Trento (1545-1563) che hanno dato vita alla Controriforma. Dopo lo scisma protestante seguito alla pubblicazione delle tesi di Lutero nel 1521, la Chiesa di Roma reagì fortemente stabilendo nel Concilio Tridentino una stretta contro le eresie che portò, oltre a ribadire i principali dogmi cattolici, all'istituzione e al rafforzamento dell'Inquisizione Romana, alla creazione dell'indice dei libri proibiti e all'importante opera di evangelizzazione nel mondo affidata a nuovi ordini religiosi, tra cui soprattutto la Compagnia del Gesù. È dunque ovvio che anche nella cultura e nelle arti la controriforma manifestò la sua influenza, con più rigidi controlli, ad esempio, sulle opere d'arte e sulla moralità delle immagini rappresentate.<sup>34</sup> Ha però nello stesso tempo il merito di ribadire l'importanza delle immagini sacre nel culto, tanto osteggiate invece dalla riforma Luterana, ed è superfluo sottolineare l'importanza di tale difesa nei

---

<sup>34</sup> Sul Concilio di Trento e la Controriforma vedi in generale: Hubert Jedin, *Riforma cattolica o controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul concilio di Trento* (Brescia: Morcelliana, 1957); Alain Tallon, *Le concile de Trente* (Parigi: Cerf, 2000); Adriano Prosperi, *Il concilio di Trento: una introduzione storica* (Torino: Einaudi, 2001).

successivi sviluppi in campo artistico.<sup>35</sup> Fu soprattutto in campo architettonico che la controriforma fece sentire la sua voce, attraverso la definizione di alcune regole per la creazione e l'arredamento delle nuove chiese, dettagliatamente descritte dal cardinal Carlo Borromeo nella sua opera *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae* (1577).<sup>36</sup> La prima chiesa a Roma ad essere costruita secondo i nuovi dettami provenienti dal Concilio di Trento (navata unica per non distogliere l'attenzione dall'altare maggiore e cappelle laterali) fu quella del Santissimo nome di Gesù (meglio conosciuta come Chiesa del Gesù), i cui lavori iniziarono, per iniziativa dei Gesuiti, nel 1568 su progetto iniziale di Nanni di Baccio Bigio, poi modificato da Michelangelo, da Jacopo Barozzi detto il Vignola e infine da Giacomo Della Porta che concluse i lavori nel 1575: la consacrazione della chiesa avvenne solennemente il 25 novembre del 1584. Questo edificio sacro viene considerato, per i suoi elementi architettonici, come un'anticipazione del Barocco o addirittura come il primo esempio dell'arte barocca.<sup>37</sup> Sembra però più opportuno parlare ancora di questo periodo come di una fase di transizione tra il periodo Rinascimentale e quello Barocco, indicato come età della Controriforma, dove

---

<sup>35</sup> Engelbert Kirschbaum, “L'influsso del Concilio di Trento nell'arte.” *Gregorianum* 26 (1945): 100–116.

<sup>36</sup> Francesco Repishti, Richard V. Schofield, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano, 1582-1682* (Milano: Electa, 2004).

<sup>37</sup> Lilian H. Zirpolo, *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010), 8.

convivono influssi del passato e nuovi elementi artistici che saranno tipici del periodo successivo.<sup>38</sup>

### *1. Roma e il pontificato di Sisto V*

Arriviamo dunque all'attività di Sisto V, Felice Peretti, eletto al soglio pontificio il 24 aprile del 1585, che in cinque anni (fino alla morte avvenuta il 27 agosto 1590) modificherà il tessuto urbano di Roma cambiando il volto della città e preparandone il futuro sviluppo.<sup>39</sup> Più che anticipare le concezioni urbanistiche che saranno tipiche del XVII secolo Papa Sisto V le crea e le rende possibili: la sua intensa attività urbanistica serve a rendere Roma, applicando sul terreno i concetti della Controriforma, la nuova e gloriosa città del cristianesimo, *in maiorem Dei et Ecclesiae gloriam*.<sup>40</sup> Per realizzare quest'opera Sisto V si avvale della collaborazione dell'architetto Domenico Fontana, vero artefice dei numerosi lavori voluti dal pontefice: vengono così creati nuovi e ampi viali di collegamento tra le diverse parti della città, soprattutto per facilitare lo spostamento dei pellegrini verso le principali chiese romane, come, tra le altre, via Panisperna, via Sistina, via Felice; si creano nuove piazze come quelle di Santa Maria Maggiore, del Quirinale (con il restauro delle due antiche statue dei “domatori di cavalli”), di San

---

<sup>38</sup> Le peculiarità di questo periodo sono ben esplicate in Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750* (Torino: Einaudi, 1993), 45-51.

<sup>39</sup> Sul pontificato e sull'attività urbanistica di Sisto V vedi: Silvano Giordano, “Sisto V”, *Enciclopedia dei Papi III* (2000): 202-222; Leros Pittoni e Gabrielle Lautenberg, *Roma felix. La città di Sisto V e Domenico Fontana* (Roma: Viviani 2002).

<sup>40</sup> Ludwig von Pastor, *Sisto V. Il creatore della nuova Roma* (Roma: Tipografia Vaticana 1922).

Lorenzo fuori le mura e si decorano le altre con possenti obelischi antichi rialzati dopo secoli di abbandono; si crea il nuovo acquedotto Felice (il primo acquedotto costruito dopo la caduta dell'impero romano); si amplia inoltre la Villa Peretti presso le Terme di Diocleziano, dimora di famiglia del papa. In questo fervore urbanistico, che vuole creare una nuova città all'altezza della gloria di Cristo, non bisogna scordare l'esistenza dei resti della città antica. Monumenti e rovine caratterizzano fortemente lo scenario urbano, sebbene depredati già da secoli nei loro materiali per la creazione della città medioevale e rinascimentale. Gli scavi per la creazione delle strade e dei nuovi palazzi portano continuamente alla scoperta di vestigia dell'antichità e soprattutto di opere d'arte che alimentano le numerose collezioni delle famiglie aristocratiche romane. Il rapporto di Sisto V con le antichità romane è reso chiaro da un brano della biografia del cardinale Giannantonio Santorio: “...*et vedendo che il papa [Sisto V] era tutto rivolto alla distruzione dell'antichità di Roma, furono molti gentiluomini romani da me, acciò facessi uffitio con sua santità di rimuoverlo da pensiero tanto strano, e principalmente il papa havea la mira di distruggere il Settizonio, come poi fece, il Velabro [l'Arco di Giano al Foro Boario], e Capo di Bove, che fu già la sepoltura di Cecilia Metella, opera unica e sola della Repubblica. Feci l'officio col cardinal Colonna, et se ne ritrasse questa risposta: ch'egli voleva tor via l'antichità deformi con ristorare quelle che n'havevano bisogno.*”<sup>41</sup> Questo passo

---

<sup>41</sup> La citazione del passo è riportata in Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, IV (Roma: Loescher, 1912), 123.

dimostra l'arbitrarietà delle decisioni papali riguardo i monumenti antichi e, secondo alcuni, il disprezzo di Sisto V per le antichità di Roma, disprezzo che, unito al carattere risoluto del papa e alla sua severità di giudizio, probabilmente portò il pontefice ad essere malvisto dal popolo romano, come ricorda l'annuncio della sua morte dato dal Consiglio della città il 24 agosto 1590: "*Hodie sanctissimus dominus noster, Syxtus papa quintus, omnibus congratulantibus et maxima omnium laetitia, diem suum clausit extremum.*"<sup>42</sup> Nella creazione della nuova città dunque sparirono molte antichità, tanto che tra i resoconti di Flaminio Vacca, scultore e antiquario caro a Sisto V, sui ritrovamenti effettuati durante i lavori di questo periodo, si parla di *stragi dell'antichità*.<sup>43</sup> Fu infatti demolito interamente il *Septizodium* di Settimio Severo, creato dall'imperatore alle pendici sud-orientali del Palatino per accogliere gli stranieri in arrivo a Roma dalla via Appia. Si trattava di una imponente facciata monumentale, a più piani, che doveva avere funzione di ninfeo, ed era riccamente decorata da colonne e marmi. Come già accennato in precedenza Sisto V decise di demolire questo

---

<sup>42</sup> "Oggi, il nostro Santissimo Signore, Papa Sisto V, ha concluso la sua esistenza terrena, con compiacimento di tutti e tra il gaudio generale."

<sup>43</sup> Un resoconto degli scavi e delle scoperte di questo periodo è fornito da Flaminio Vacca nelle sue *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi di Roma*, pubblicato a Roma nel 1594. Un esempio delle notizie da lui riportate nella sua opera (memoria 14): "*Innanzi a S. Lorenzo fuori delle mura, nella via Prenestina [via Tiburtina] vi era una fabbrica antica moderna, fu disfatta per far piazza alla Chiesa; nelle mura e fondamenti, vi furono trovate diciotto, o venti teste, e tutti ritratti d'Imperatori; e V. S. ne vide parte nella Galleria Farnese, ed in molti luoghi mi ricordo di aver viste queste stragi dell'antichità.*"

monumento, nel 1588-1589 sotto la direzione di Domenico Fontana, e utilizzare i materiali per restauri e nuove costruzioni: parte dei blocchi di marmo servì per la tomba dello stesso papa nella chiesa di Santa Maria Maggiore e per la tomba di Pio V nella stessa basilica; parte del materiale fu utilizzato per la scalinata di Trinità dei Monti, mentre altri materiali vennero usati nel Palazzo della Cancelleria in Campo Marzio, nella Fontana del Mosè (Mostra della nuova Acqua Felice sul Quirinale), per la chiesa di San Girolamo degli Schiavoni presso il Mausoleo di Augusto, per San Giovanni in Laterano e per il lavatoio delle Terme di Diocleziano; questi materiali furono inoltre utilizzati per restaurare altri monumenti antichi, come la Colonna di Marco Aurelio, sulla quale venne posta, sistemata proprio su un blocco di marmo del *Septizodium*, la nuova statua di San Paolo, e la base dell'obelisco di Piazza del Popolo, che, come vedremo, Sisto V fece rialzare. Ma la distruzione interessò anche gran parte delle Terme di Diocleziano: nel 1588 si creò la piazza oggi davanti alla Stazione Termini e con le macerie delle strutture antiche si rialzò il livello di alcune strade del Viminale. A subire demolizioni furono inoltre gran parte delle arcate degli antichi acquedotti romani, soprattutto quelle dell'acquedotto Claudio e dell'acqua Marcia, i cui materiali servirono per creare il nuovo Acquedotto Felice.<sup>44</sup> Altri monumenti rischiarono di sparire, ma il loro destino fu cambiato sia dall'azione collettiva del popolo romano che protestò contro le decisioni del pontefice, sia dalle

---

<sup>44</sup> Sulla distruzione dei monumenti antichi e sul riutilizzo del materiale vedi Lanciani, *Storia degli scavi...*, IV (Roma: Loescher, 1912), 121-175.

scelte dell'architetto Domenico Fontana. Infatti l'Arco di Giano del Foro Boario fu condannato alla distruzione da Sisto V, il quale, in una lettera al suo architetto datata 4 gennaio 1588, scriveva di demolire l'antico arco presso San Giorgio al Velabro per prendere materiale da utilizzare nella base dell'obelisco da innalzare al Laterano.<sup>45</sup> Fortunatamente il Fontana decise di non procedere alla demolizione e grazie a questa illuminata scelta, secondo alcuni motivata dalla paura di essere in futuro accusato e arrestato dal "popolo romano", possiamo ancora oggi ammirare il grande arco quadrifronte del Foro Boario. Una vicenda analoga avvenne per il Mausoleo di Cecilia Metella sulla via Appia: nel maggio del 1589 venne concessa licenza per la demolizione della maestosa tomba, ma fortunatamente la licenza, redatta dal cardinal Montalto, camerlengo del papa, conteneva una clausola che richiedeva l'approvazione del popolo romano per la distruzione. Questa saggia decisione di lasciare la scelta al popolo salvò il monumento, infatti dopo numerose proteste per l'inizio dei lavori di smantellamento la licenza fu tolta e così il mausoleo fu risparmiato.<sup>46</sup>

## *2. Colonne e obelischi antichi: monumenti sacri della "nuova Roma"*

Una volta decisa la trasformazione urbanistica di Roma, Sisto V scelse poi di decorare i suoi nuovi viali e le sue nuove piazze utilizzando alcuni monumenti antichi che si trovavano inutilizzati nella città: gli obelischi. Ed è proprio nella scelta del riuso di queste antichità che possiamo meglio comprendere il carattere della ristrutturazione

---

<sup>45</sup> Rodolfo Lanciani, *The Destruction of Ancient Rome* (Londra: Macmillan, 1899), 241.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 236-238.

urbana operata dal pontefice, che ricorre alla distruzione sommaria di alcuni monumenti considerati inutili e sfrutta invece quelli che possono giovare al suo piano regolatore. Un esempio di questa volontà venne data già dal restauro delle due colonne istoriate di Roma, la Colonna Traiana e la Colonna di Marco Aurelio. Abbiamo già accennato al fatto che la Colonna di Marco Aurelio fu restaurata con i materiali presi dalla distruzione del *Septizodium*, ma l’elemento più importante da sottolineare è la “consacrazione” di queste colonne alla religione cristiana, utilizzate come monumentale piedistallo per le nuove statue di bronzo degli apostoli Pietro e Paolo sistemate dal papa alla loro sommità. Per fare queste statue si fuse il bronzo preso dalle porte di ingresso della basilica di Santa Agnese e da alcune travature del Pantheon.<sup>47</sup> La statua di San Pietro fu posta sopra la Colonna Traiana, mentre quella di San Paolo sopra la Colonna di Marco Aurelio. Ma se le due colonne non poterono essere spostate, altra cosa avvenne per gli obelischi, che richiesero un enorme lavoro prima di essere utilizzati da Sisto V come insegne del cristianesimo cattolico trionfante. Il riutilizzo degli obelischi non iniziò alla fine del XVI secolo, ma avvenne già quasi due secoli prima, quando nei primi anni del XV secolo si rialzarono due obelischi, uno sul Campidoglio (poi portato nella Villa Mattei sul monte Celio nel 1582 e rialzato nel 1820 nella Villa Celimontana) e l’altro in piazza di San Macuto nel Campo Marzio (poi spostato nel 1711 sulla fontana davanti al Pantheon). Questi obelischi evidentemente ispirarono i successivi pontefici e soprattutto Nicolò V (1447-1455) a cui si deve il merito di aver concepito il trasferimento

---

<sup>47</sup> Lanciani, *Storia degli scavi...*, 153-154.

dell’Obelisco Vaticano davanti alla Basilica di San Pietro.<sup>48</sup>

Questo grande obelisco fu portato a Roma da Alessandria d’Egitto dall’imperatore Caligola intorno al 37 d.C. per decorare la spina del suo circo nel Vaticano. Anche quando all’inizio del IV secolo d.C. Costantino fece erigere la basilica sul corpo dell’apostolo Pietro, sepolto presso la necropoli presso il circo (luogo del suo martirio durante l’impero di Nerone), l’obelisco rimase al suo posto. Fu solo dopo molti secoli, nel 1586 e per volere di Sisto V che, con un colossale progetto guidato dall’architetto Domenico Fontana, l’obelisco (unico di Roma a rimanere sempre in piedi) fu spostato davanti la facciata di San Pietro, nell’ambito di quei lavori della Fabbrica di san Pietro tesi al rinnovamento dell’antica basilica, creando in questo modo i presupposti per la piazza barocca creata in seguito dal Bernini. Dall’Obelisco Vaticano venne tolto il globo di bronzo dorato antico che ne decorava la sommità (conservato e visibile nei Musei Capitolini) e al suo posto venne messa una croce. È proprio questa croce che deve attirare l’attenzione perché l’obelisco è utilizzato appositamente da Sisto V per essere sostegno della Santissima Croce, come scrive infatti Domenico Fontana nel suo celebre libro *Della trasportazione dell’Obelisco vaticano* (1590, p.3): “Sisto V [...] cercò non solo di reprimere, ma di levare affatto la memoria degli idoli, che tanto furono esaltati dai pagani con piramidi, obelischi, colonne, templi e altri famosi edifici: al contrario volle esaltare più i misteri e i ministri della religione cattolica.

---

<sup>48</sup> Sulla storia degli obelischi di Roma vedi in particolare Cesare D’Onofrio, *Gli obelischi di Roma* (Roma: Romana Società Editrice, 1992).

*Però si compiacque di dar principio a così pio desiderio e ardente zelo con l’Obelisco del Vaticano [...] traendolo dall’obbrobrio degli idoli, a cui fu anticamente dedicato [...] e consacrandolo come sostegno e piede della santissima Croce [...]. E non solo egli lo ha esaltato qui, ma ha ordinato che la Croce sia posta su tutte le fabbriche notabili, cioè sugli altri obelischi e sulle altre fabbriche.”*

Dai documenti dell’epoca risalta il fatto che Sisto V avrebbe voluto inaugurare e consacrare l’obelisco il 14 settembre del 1586, giorno dedicato all’esaltazione della Santissima Croce, ma per problemi tecnici la cerimonia sarà svolta qualche giorno dopo, il 26 settembre. Si celebrò quindi la consacrazione mettendo in cima all’obelisco la croce ed esorcizzando l’obelisco stesso, monumento pagano, come ricordano due delle quattro iscrizioni leggibili alla base del monumento.<sup>49</sup> Una di queste iscrizioni (est) recita: *Ecce Crux Domini / Fugite Partes Adversae / Vicit Leo / De Tribu Iuda* (tratta dal verso V, 5 dell’*Apocalisse* di Giovanni); mentre l’altra (ovest) riporta : *Christus regnat / Christus imperat / Christus ab omni malo / plebem suam / defendat* (formula di esorcismo già usata durante il medioevo).<sup>50</sup> Ecco dunque la vera funzione del reimpiego degli obelischi: monumenti pagani strappati alle divinità pagane con un esorcismo e usate per sostenere la gloria della Croce cristiana; la nuova Roma, che sarà poi quella Barocca, che urbanisticamente nasce con Sisto V, utilizza alcuni monumenti antichi “ripuliti” per glorificare e decorare la città della controriforma cattolica. Su questo primo esempio Sisto V erigerà altri tre obelischi, posti sulle

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, 180.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 182.

piazze finali dei suoi nuovi viali: l’Obelisco Esquilino (trovato presso il Mausoleo di Augusto nel 1527 e rialzato dietro l’abside di Santa Maria Maggiore in Piazza dell’Esquilino nel 1587); l’Obelisco Lateranense (il più grande tra gli obelischi di Roma, trovato nel Circo Massimo nel 1587 e rialzato presso il Laterano nel 1588); l’Obelisco Flaminio (anch’esso trovato nel Circo Massimo nel 1587 e rialzato in Piazza del Popolo nel 1589). Tutti furono messi a sostegno della Santissima Croce. L’opera di Sisto V è fondamentale per la nascita di quella che poi verrà definita “Roma Barocca”, è grazie a lui che una città essenzialmente ancora medioevale si evolve in una città moderna, basti pensare che ancora fino al 1870 ogni attività edilizia sarà racchiusa nel piano regolatore di questo pontefice.<sup>51</sup> Ed è grazie alla sua scelta degli obelischi come decorazioni consacrate alla Croce cristiana che in seguito uno dei massimi monumenti della Roma Barocca, la Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona, poté nascere.

*3. Più statue che abitanti: l’utilizzo delle antichità all’inizio del XVII secolo*

Questo breve resoconto sull’opera di Sisto V, sulla distruzione e sul riutilizzo dei monumenti antichi di Roma nella sua epoca permette, oltre a evidenziare la nascita urbanistica della nuova Roma Barocca, di sottolineare la presenza di una forte corrente classicistica, o meglio, di un pensiero critico che guarda ai monumenti classici (edifici ed opere d’arte) come un qualcosa da preservare, da difendere come testimonianza del passato e fonte di ispirazione per i contemporanei ed i posteri. Anche se le

---

<sup>51</sup> Gustavo Giovannoni, “Roma dal Rinascimento al 1870”, in *Topografia e urbanistica di Roma* (Roma: Cappelli, 1958), 421.

demolizioni degli edifici antichi diminuirono, ma non terminarono (basti pensare alla distruzione del Tempio di Minerva nel Foro di Nerva nel 1606 ad opera di papa Paolo V per realizzare la Fontana dell'Acqua Paola sul Gianicolo, e alla demolizione delle Terme di Costantino sul Quirinale nel 1610 ad opera dello stesso pontefice), nei decenni successivi si continuò a sfruttare materiali antichi per la creazione delle nuove opere (come ad esempio il bronzo tolto dal pronao del Pantheon da papa Urbano VIII nel 1625 per creare nuovi cannoni). Tutto questo generava sempre qualche protesta, ma è fondamentale ricordare che nonostante questo trattamento a loro riservato, le antichità romane rimanevano sempre fonte di studio e di ispirazione, come risulta evidente soprattutto in campo architettonico e artistico. Le collezioni di antichità continuavano ad essere rifornite dal continuo ritrovamento di statue antiche e la loro influenza in campo artistico era più che mai forte, tanto da poter affermare che *“Roma contava più statue che abitanti”*.<sup>52</sup> La nuova città barocca utilizzò questa enorme quantità di statue antiche mettendole in mostra come ornamento, sull'esempio tracciato da Sisto V con gli obelischi, e le statue pagane furono riqualficate nella nuova Roma cristiana e cattolica: sculture antiche trovarono posto più che mai come decorazioni nelle pareti dei nuovi edifici, soprattutto sulle facciate interne dei palazzi verso i giardini o i cortili, come nei casi, solo per citarne alcuni, di Villa Medici sul Pincio, di Palazzo Mattei di Giove, di Villa Borghese, e della meravigliosa Villa Ludovisi. Gusto tipico barocco era dunque quello di

---

<sup>52</sup> Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma* (Roma, 1610).

animare queste vaste superfici con questa folla di statue e rilievi emerse dal terreno stesso della città.<sup>53</sup> E questo proprio mentre in architettura assai più frequente diventava il superamento delle regole vitruviane, rispettate assiduamente durante il Rinascimento, a tutto vantaggio di un'edilizia molto più sontuosa rispetto al passato. Le pareti sembravano fatte solamente per ospitare figure scultoree e ciò comportò un frequente utilizzo di scalpellini e scultori per il restauro e l'adattamento di queste opere alle esigenze del palazzo e del suo proprietario. Ecco quindi che al rigore filologico del restauro delle statue antiche subentrò una libertà nuova che spesso portò gli scultori a reinterpretare o addirittura modificare sostanzialmente queste opere d'arte: *“all'origine di questo nuovo rapporto tra antichità, collezionismo, decorazione e architettura c'era, con ogni verosimiglianza, il desiderio di esorcizzare le melanconiche meditazioni che i ruderi provocavano sulla caducità delle umane imprese. La cultura barocca aggiunse una vitalistica volontà rigeneratrice al gusto per le antichità, rifuggendo qualsiasi immagine di morte, se non per farne spettacolo sontuoso. Il ripristino sistematico era il solo strumento possibile a questo scopo.”*<sup>54</sup>

#### 4. I modelli classici e la nascita del Barocco

Negli anni che vedono la nascita dell'arte barocca, tra il pontificato di Sisto V e quello di Urbano VIII (1623-1644) permane, soprattutto a Roma, un'arte fortemente permeata di classicismo e legata ancora all'arte rinascimentale, che

---

<sup>53</sup> Orietta Rossi Pinelli, “Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici”, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia* (Torino: Einaudi, 1986), 219.

<sup>54</sup> *Ibidem*, 220.

dalla riscoperta e dallo studio dell'arte greca e romana si era sviluppata. La contrapposizione più nota tra queste due tendenze artistiche sarà quella tra il nuovo stile barocco di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) ed uno stile più classico di Alessandro Algardi (1595-1654), che può materialmente vedersi nella grande Sala degli Orazi e Curiazi del Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio, dove sono custodite, alle due estremità, le statue di papa Urbano VIII (di Bernini, in marmo) e di papa Innocenzo X (di Algardi, in bronzo). Seppure esponenti di due correnti artistiche ritenute diverse i due artisti ebbero una cosa in comune, e che comune era a quasi tutti gli scultori dell'epoca e del periodo precedente: si erano formati alla stessa scuola, cioè avevano mosso i loro primi passi da scultori studiando e restaurando le statue nelle collezioni di antichità delle famiglie aristocratiche. Nel caso specifico di Bernini e Algardi è noto che entrambi lavorarono come scultori-restauratori nella grande collezione della famiglia Ludovisi, entrambi interpretando il restauro delle statue antiche con lo spirito loro contemporaneo, basti pensare all'Ares Ludovisi, restaurato da Bernini, e alla testa dell'Atena Ludovisi, restaurata dall'Algardi. Se per gli scultori lo studio diretto delle cose antiche risulta più evidente, non da meno furono gli altri artisti dell'epoca, soprattutto i due che insieme al Bernini sono ritenuti i maggiori esponenti del Barocco: Borromini e Pietro da Cortona. La visione degli artisti “barocchi” che abbandonano il Rinascimento e la sua devozione per l'antichità è, almeno per questi artisti, probabilmente da rivalutare. L'unica differenza osservabile è il modo nel quale questi artisti guardarono all'arte antica e il modo in cui personalmente la interpretarono, utilizzando e riproponendo elementi tipici dell'arte classica a seconda del

loro bisogno.<sup>55</sup> La critica successiva ha definito questo periodo “barocco” (inizialmente in maniera dispregiativa),<sup>56</sup> ma gli artisti dell’epoca erano calati nella loro società e, seppure innovativi, vivevano nel loro tempo e nelle loro tradizioni. Probabilmente la stessa distinzione tra artisti “barocchi o classici” (si tentò di creare la categoria di “classicismo barocco” per artisti quali l’Algarði e il pittore romano Andrea Sacchi)<sup>57</sup> è quantomeno da rivedere visto che Bernini, Borromini e Pietro da Cortona studiarono freneticamente e con assoluta passione, come vedremo, l’arte e la tradizione classica.<sup>58</sup> Tralasciando la disputa delle diverse correnti artistiche e le loro definizioni osserviamo invece come arrivarono alla loro arte e maestria i tre geni del Barocco, Bernini, Borromini e il Cortona partendo proprio dallo studio delle antichità classiche e dall’influenza che esse ebbero su di loro.

##### 5. Pietro da Cortona

Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669) nacque in una famiglia di scalpellini e fin da bambino fu portato per il disegno e la pittura, quindi fu avviato agli studi di architettura e pittura già nella sua città natale. Fu poi messo sotto l’ala protettrice del pittore Andrea Comodi, e

---

<sup>55</sup> Maria Giulia Barberini, “Esempi di classicismo barocco a Roma: sculture di nicchia” in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti* (Milano: Skira, 2015), 129.

<sup>56</sup> Sul Barocco vedi Benedetto Croce, *Storia dell’età barocca in Italia* [1929] (Milano: Adelphi, 1993); Andrea Battistini, *Il Barocco* (Roma: Salerno, 2000); Alain Mérot, *Généalogies du baroque* (Paris: Gallimard, 2007).

<sup>57</sup> Wittkower, *Arte e Architettura...*, 388.

<sup>58</sup> Tomaso Montanari, *Il Barocco* (Torino: Einaudi, 2012), 15.

quando questi nel 1612 fu chiamato a Roma per alcune commissioni il giovane Pietro, di 16 anni, lo seguì per proseguire la sua formazione. A Roma Pietro dipinse i suoi primi quadri e, ripartito il Comodi per Firenze nel 1614, rimase nella città eterna sotto un altro pittore fiorentino Baccio Ciarpi. Sono questi gli anni della sua più intensa formazione come artista, con un assiduo studio della pittura e delle antichità di Roma.<sup>59</sup> Così “*osservando le meraviglie di Roma, si pose a copiare fedelmente quanto di più bello trovò nei vasi antichi, nelle urne sepolcrali, nelle statue, negli archi trionfali, nei bassi rilievi e nelle colonne: e fece ciò per apprendere gli usi e i costumi dei Greci e Romani che in quei monumenti ritrassero composizioni mirabili di sacrifici, di baccanali, battaglie e d' altre azioni ed usanze della gentilità. La colonna Trajana fu poi l' esemplare che studiò ed ammirò più di una volta. Quantunque si trattasse d' un basso rilievo spirale, girante ventitré volte intorno al suo fusto, contenente duemilacinquecento figure, ei nondimeno lo disegnò triplicatamente in varia grandezza: fatica che a sostenerla una fiata sola, avrebbe stancato qualsiasi desiderio ardentissimo di profittare. Ei nonostante sostennela perché nelle sculture di quella mole stupenda, scorse gran verità di naturali movenze, vigor sommo di forze fisiche, sentimento profondo di scene patetiche, in breve il modello perfetto dello stile storico!*”<sup>60</sup> Sembra che per meglio studiare e copiare i rilievi della Colonna Traiana, anche nella parte più alta, Pietro arrivò ad utilizzare lunghe scale ed addirittura un telescopio. Dopo

---

<sup>59</sup> La vita di Pietro da Cortona è dettagliatamente narrata in Narciso Fabbrini, *Vita del cav. Pietro Berrettini da Cortona, pittore e architetto* (Cortona: Tipografia R. Bimbi, 1896).

<sup>60</sup> *Ibidem*, 6.

l'assiduo studio delle cose antiche passò allo studio dei pittori moderni, soprattutto Raffaello, Michelangelo, Correggio, di Tiziano, Lanfranco e Polidoro Caldara. Pietro iniziò quindi la sua vera e propria carriera di pittore, non unendosi alle correnti artistiche della sua epoca (quella del Carracci, del Cavalier d'Arpino e di Caravaggio), ma, come tutti i grandi, si dedicò ad un suo stile nuovo e originale, frutto dell'elaborazione dei suoi studi. Notato dal Marchese Marcello Sacchetti dopo una umile commissione, Pietro da Cortona entrerà in contatto con i salotti letterari del tempo e, grazie alla sua bravura, comincerà ad ottenere commissioni per pitture in varie chiese di Roma e dalle più importanti famiglie romane.<sup>61</sup> È con gli affreschi in Santa Bibiana (1624-1629) che l'artista creò un nuovo stile storico nella pittura: si tratta di tre affreschi con scene di vita della Santa dove emerge una composizione audace che ricorda la scultura di Bernini di quegli stessi anni. Sullo sfondo dei suoi dipinti mise spesso ambienti antichi per caratterizzare meglio il soggetto mitologico o storico rappresentato, e anche le figure umane rivelano lo studio delle statue antiche e dei rilievi romani.<sup>62</sup> Iniziò la sua carriera di architetto invece costruendo e decorando la Villa del Pigneto dei Sacchetti, subito fuori Roma, per arrivare poi alla costruzione (o ricostruzione) delle chiese dei Ss. Luca e Martina, Santa Maria della Pace e Santa Maria in

---

<sup>61</sup> Su Pietro da Cortona pittore vedi Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (Firenze: Sansoni, 1962); su Pietro da Cortona architetto vedi Antonio Munoz, *Pietro da Cortona* (Roma: Biblioteca d'Arte Illustrata, 1921); per una sintesi della sua opera vedi Wittkower, *Arte e architettura...*, 351-387.

<sup>62</sup> Annarosa Cerutti Fusco e Marcello Villani, *Pietro da Cortona architetto* (Roma: Gangemi, 2002), 349-350.

Via, fino a quella che viene considerata la sua massima opera architettonica: la cupola di San Carlo al Corso. Anche in questo ambito gli studi sugli edifici antichi dovettero contribuire alla sua formazione e proseguire nel corso della sua vita, basti pensare all'interesse per la Villa Adriana di Tivoli, assai studiata in quegli anni, ai disegni ricostruttivi fatti dallo stesso Pietro sul Santuario della Fortuna Primigenia di Preneste ed ai suoi studi con disegni sull'Arco di Trionfo di Settimio Severo al Foro Romano.<sup>63</sup>

#### 6. Borromini

Francesco Borromini (1599-1667) nacque a Bissone, presso Lugano, in una famiglia di scalpellini e architetti. Trasferitosi in un primo momento a Milano, arrivò poi a Roma ancora giovane (tra i 15 e i 20 anni, le fonti non sono concordi sulla data), dove inizierà la sua carriera facendo lo scalpellino e poi (dal 1622 al 1629) come disegnatore della Fabbrica di San Pietro sotto l'ala protettrice di Carlo Maderno, suo parente. Collaborerà poi sempre in San Pietro con Bernini fino al 1632, periodo durante il quale nacque la loro rivalità.<sup>64</sup> In questi anni grazie all'amicizia e alla protezione del cardinale Francesco Barberini inizierà ad avere contatti con i salotti culturali di Roma e otterrà poi le sue prime commissioni come architetto. L'interesse per l'antichità classica di Borromini è attestato dai numerosi suoi disegni di edifici antichi, inoltre in alcuni documenti dell'epoca è ricordato quale attento osservatore delle nuove scoperte archeologiche fatte a Roma, cogliendo nei frammenti architettonici romani quelle caratteristiche che ai suoi occhi potevano rivelare “*con quanta bella novità e*

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, 351-355.

<sup>64</sup> Sul Borromini vedi Paolo Portoghesi, *Borromini: la vita e le opere* (Milano: Skira, 2019).

*varietà trattarono l'architettura gli Antichi*".<sup>65</sup> Nella sua opera *Opus Architectonicum*, pubblicata postuma nel 1725, Borromini ricorda altri suoi sopralluoghi sui monumenti antichi e descrive le parti architettoniche visionate per trarre ispirazione per le sue costruzioni. Questo suo interesse per l'architettura antica è reso evidente anche dai libri della sua biblioteca (possedette secondo il suo testamento quasi mille libri, di cui non conosciamo però i titoli, ma tra questi vi fu certamente una rara copia delle *Antichità di Roma* di Pirro Ligorio) e dai libri consultati ricordati nella Biblioteca Vaticana (*Antichità Romane* di Andrea Fulvio e *Antiquae Urbis splendor* di Giacomo Lauro). Tra le altre opere del tempo sicuramente grande influenza ebbero su Borromini i disegni di ricostruzione di edifici antichi (quasi del tutto inventati) di Giovanni Battista Montano, caratterizzati frequentemente dalla contrapposizione di superfici concave e convesse, elemento tipico poi dell'architettura borrominiana. Conoscenza diretta ebbe anche delle rovine di Villa Adriana di Tivoli e confronti possono farsi direttamente con i suoi edifici: l'atrio della Piazza d'Oro e la chiesa di S. Ivo alla Sapienza; atrio e loggiato del Canopo e l'atrio e la chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori; l'aula della Roccabruna e l'ovale della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane. Ma non si tratta di copie, bensì di "evoluzione" di quelle architetture prodotta dal genio creativo ispirato dalle antiche rovine.<sup>66</sup> D'altronde lo stesso Borromini dichiarò nell'introduzione del suo *Opus Architectonicum* che "*chi segue altri non gli va mai*

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, 46.

<sup>66</sup> *Ibidem*, 47-54.

*innanzi, ed io al certo non mi sarei posto a questa professione, col fine d'esser solo copista”.*

### 7. Bernini

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) nacque a Napoli da padre fiorentino, e madre napoletana. Il padre Pietro fu apprezzato scultore e avviò fin da giovanissimo il figlio alla sua professione. Nel 1606 la famiglia, con Gian Lorenzo ancora bambino, si trasferì a Roma dove il padre venne chiamato da Paolo V Borghese per alcuni lavori, e qui iniziò la sua vera formazione seguendo il lavoro del genitore e studiando le sculture antiche: *“Si aprì a Roma un meraviglioso campo per coltivare i suoi studi nella diligente osservazione dei preziosi avanzi dell'antica scultura, è incredibile con quanta assiduità ne frequentasse la scuola, e con quanto profitto ne apprendesse ancora i documenti. Per lo spazio di tre anni partì quasi ogni mattina da S. Maria Maggiore, preso cui Pietro suo padre aveva fatto fabbricare un comodo casino, e andava a piedi al Palazzo Vaticano di S. Pietro, e lì fino al tramontar del sole si tratteneva a disegnare or una or l'altra di quelle meravigliose statue, che l'antichità ha tramandato a noi, e ci ha conservato il tempo in beneficio, e dote della scultura. Ne altro refrigerio prendeva in tutti quei giorni, che di poco vino, e cibo, dicendo che il solo gusto della viva lezione di quelle morte statue gli faceva ridondare nel corpo ancora una non so qual dolcezza, che era sufficiente a mantenerlo in forze gli interi giorni. Sicché era cosa così solita il non comparire in casa Gian Lorenzo, che il padre non vedendolo per giorni interi, neppure domandava di che ne fosse, certo già della dimora di lui nello studio di S. Pietro, dove, al dir del figliuolo, stavano di casa le sue innamorate,*

*intendendo delle statue che vi erano.*”<sup>67</sup> Vero e proprio amore del giovane Bernini per le sculture antiche dei Musei Vaticani, presso le quali rimaneva giorni interi e le chiamava addirittura “le sue innamorate”, intendendo con loro un rapporto di puro amore. Dalle stesse parole di Bernini adulto conosciamo anche le sculture che preferì, e quindi quelle dalle quali molto probabilmente trasse ispirazione per le sue opere: l’Antinoo, l’Apollo (del Belvedere), il Laocoonte, il Torso del Belvedere e, soprattutto, il Pasquino, quest’ultimo addirittura indicato da Bernini come opera suprema. Anzi un giorno un nobile straniero chiese a Bernini quale fosse, secondo il suo parere, la statua più bella di Roma, e quando gli rispose il Pasquino quasi vennero alle mani. Dei due torsi (del Belvedere e di Pasquino) era solito dire anche che *“contenevano in sé tutta la perfezione della natura senza l’affettazione dell’arte”*.<sup>68</sup> Come molti altri scultori anche Bernini lavorerà come scultore-restauratore presso le collezioni di antichità delle famiglie nobili romane, per i Ludovisi, come già accennato in precedenza, per i Barberini e per i Borghese. Seguendo il gusto del tempo spesso reinventava o ricostruiva, con aggiunte arbitrarie, le antiche sculture, ma anche grazie a questo lavoro troviamo nelle sue opere originali forti richiami ai modelli antichi. È il caso del suo Plutone che ebbe come modello il Laocoonte, la sua Proserpina su modello della Niobe di Villa Medici e

---

<sup>67</sup> Domenico Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino* (Roma 1713), 12-13.

<sup>68</sup> *Ibidem*, 14.

il suo David ispirato al Gladiatore Borghese e al Pasquino.<sup>69</sup> Anche nel gruppo dell'Apollone e Dafne ritornano i modelli dell'Apollone del Belvedere, soprattutto nella testa del dio, e per Dafne alcune ricerche hanno evidenziato derivazioni da rilievi di sarcofagi ellenistici.<sup>70</sup> L'utilizzo delle antichità da parte di Bernini sarà poi tangibile nella sua Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona (1648-1651), quando collocherà sulla scogliera con la rappresentazione dei fiumi (anch'essi ispirati ai celebri Torsi antichi) l'obelisco rinvenuto presso il Circo di Massenzio. Partendo dall'esempio di Sisto V, l'obelisco fu utilizzato come parte integrante della fontana e per sostenere lo stemma di papa Innocenzo X, la colomba con il ramoscello della pace. Un altro obelisco, questa volta di dimensioni minori, verrà utilizzato nel 1667 per decorare la piazza davanti la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, collocato questa volta sul dorso di un piccolo elefante marmoreo (disegno di Bernini e scultura del suo allievo Ercole Ferrata). Influenze classiche ebbe anche il grandioso Baldacchino per la basilica di San Pietro (1624-1633) indicato come una delle più celebri opere del Barocco (e realizzato con l'aiuto del Borromini), ma che ripropose, in forme più monumentali e in bronzo, le colonne tortili marmoree già utilizzate nella pergola dell'antica chiesa costantiniana. Per quanto riguarda l'architettura il figlio-biografo di Bernini accenna alla sua formazione, parlando dello studio delle rovine degli antichi edifici facilmente osservabili a Roma e nei dintorni (come abbiamo visto anche per il Borromini). Inoltre anche

---

<sup>69</sup> Carlo Gasparri, “Bernini e l'antico. Una proposta per Apollone e Dafne”, in *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 228-230.

Bernini attinse probabilmente ai disegni ricostruttivi di Giovanni Battista Montano e di Giacomo Lauro, che fornivano materiale interessante, seppur non fondato su alcune evidenze archeologiche, per reinterpretare gli edifici antichi. Si trattava in sostanza di disegni ricostruttivi basati su ricostruzioni fantasiose degli antiquari dell'epoca, ma che ben si addicevano al nuovo gusto di reinterpretare i modelli antichi senza seguire delle rigide regole, come avvenuto fino a quel momento. Ed ecco allora che probabilmente la fonte di ispirazione per la piazza ellittica di San Pietro con il suo Colonnato Bernini potrebbe essere stata l'opera di Lauro che ricostruiva l'*Aviarium* descritto da Varrone (*de re rustica* 3, 4-5) sulla base della descrizione di Pirro Ligorio che utilizzò una forma ellittica ricavata sul modello del Teatro Marittimo di Villa Adriana.<sup>71</sup> In questo modo edifici, chiese, piazze sono create dall'unione di elementi artistici e architettonici spesso distanti tra loro ma che portarono alla creazione della Roma Barocca<sup>72</sup>, attraverso un disordine formale che ispirò le menti più elastiche alla creazione di un nuovo ordine. Esempari per indicare questo processo creativo sono le parole del figlio di Bernini, parlando della perfezione artistica del padre: “*Alla qual perfezione giunse per mezzo di un indefesso studio, e con l'uscir tal volta dalle regole, senza però giammai violarle, essendo suo*

---

<sup>71</sup> Daniela Del Pesco, “Una fonte per gli architetti del barocco romano: l'Antiquae urbis splendor di Giacomo Lauro” in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 1 (Napoli 1984), 413-436.

<sup>72</sup> Sull'architettura di Roma Barocca vedi Paolo Portoghesi, *Roma Barocca* (Bari: Laterza 1988).

*detto antico, che «Chi non esce talvolta di regola, non la passa mai». Ma il far ciò, non è impresa da tutti.»*<sup>73</sup>

8. *Conclusiones: il putto dell'Ares Ludovisi*

Secondo parte della critica storica e artistica che studia il periodo e l'arte del Barocco, la data fondamentale indicata come spartiacque tra questo e l'età precedente è il 1622. In questo anno, il 12 marzo, durante il pontificato di Gregorio XV (1621-1623), avvenne infatti la canonizzazione dei quattro santi “riformatori”: Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia del Gesù, Francesco Saverio, missionario gesuita detto “apostolo delle Indie”; Teresa d'Avila, fondatrice dei Carmelitani Scalzi; Filippo Neri, fondatore degli Oratoriani. La Controriforma dunque era completata con la celebrazione dei suoi protagonisti spirituali e poteva aprirsi una nuova epoca, quella propriamente barocca, che verrà identificata con l'inizio del pontificato di papa Urbano VIII Barberini (1623-1644).<sup>74</sup> In quello stesso anno 1622, dopo aver eseguito le sue prime opere originali, Bernini, come accennato prima, metteva mano al restauro del celebre Ares Ludovisi, dio della guerra raffigurato seduto, a riposo: su quel capolavoro antico (forse opera originale di Skopas minore del II secolo a.C.) l'artista rifece parte del naso, l'elsa della spada, la mano destra, parte della mano sinistra, il piede destro, la parte superiore dello scudo e la testa del piccolo putto seduto tra le gambe del dio. L'espressione di questo piccolo Eros è tipica dei ritratti di Bernini (molto simile all'Ascanio del gruppo di Enea e Anchise)<sup>75</sup> e potrebbe interpretarsi come la nuova arte

---

<sup>73</sup> Bernini, *Vita...*, 33.

<sup>74</sup> Wittkower, *Arte e...*, 45-46.

<sup>75</sup> Matilde De Angelis d'Ossat, “Statua di Ares” in *Scultura antica in Palazzo Altemps* (Milano: Electa, 2002), 161-162.

barocca che, idealmente in quello stesso anno 1622, serenamente si affaccia appoggiandosi e derivando da quella antica, ma con leggerezza, non scordandone l'importanza ma utilizzandola e trasformandola secondo le proprie esigenze.

### ***Bibliografia***

- Barberini, Maria Giulia. “Esempi di classicismo barocco a Roma: sculture di nicchia” in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, 129-137. Milano: Skira, 2015.
- Battistini, Andrea. *Il Barocco*. Roma: Salerno, 2000.
- Bernini, Domenico. *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*. Roma 1713.
- Briganti, Giuliano. *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni, 1962.
- Cerutti Fusco, Annarosa e Villani, Marcello. *Pietro da Cortona architetto*. Roma: Gangemi, 2002.
- Croce, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Milano: Adelphi, 1993.
- De Angelis d'Ossat, Matilde. “Statua di Ares” in *Scultura antica in Palazzo Altemps*, 161-162. Milano: Electa, 2002.
- Del Pesco, Daniela, “Una fonte per gli architetti del barocco romano: l'Antiquae urbis splendor di Giacomo Lauro” in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 1 (Napoli 1984), 413-436.
- D'Onofrio, Cesare. *Gli obelischi di Roma*. Roma: Romana Società Editrice, 1992.
- Fabbrini, Narciso. *Vita del cav. Pietro Berrettini da Cortona, pittore e architetto*. Cortona: Tipografia R. Bimbi, 1896.
- Felini, Pietro Martire. *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*. Roma, 1610.
- Gasparri, Carlo. “Bernini e l'antico. Una proposta per Apollo e Dafne”, in *Prospettiva*, 33/36 (1983), 226-230.
- Giordano, Silvano. “Sisto V”, *Enciclopedia dei Papi III*, 202-222. Roma: 2000.
- Giovannoni, Gustavo. “Roma dal Rinascimento al 1870”, in *Topografia e urbanistica di Roma*, 343-547 Roma: Cappelli, 1958.

Jedin, Hubert. *Riforma cattolica o controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul concilio di Trento*. Brescia: Morcelliana, 1957.

Kirschbaum, Engelbert. “L’influsso del Concilio di Trento nell’arte.” *Gregorianum* 26 (1945): 100–116.

Lanciani, Rodolfo. *The Destruction of Ancient Rome*. London: Macmillan, 1899.

Lanciani, Rodolfo. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Roma: Loescher, 1902-1912.

Mérot, Alain. *Généalogies du baroque*. Paris: Gallimard, 2007.

Montanari, Tomaso. *Il Barocco*. Torino: Einaudi, 2012.

Muñoz, Antonio. *Pietro da Cortona*. Roma: Biblioteca d’Arte Illustrata, 1921.

Pittoni, Leros e Lautenberg, Gabrielle. *Roma felix. La città di Sisto V e Domenico Fontana*. Roma: Viviani 2002.

Portoghesi, Paolo, *Roma barocca*. Bari: Laterza, 1988.

Portoghesi, Paolo. *Borromini: la vita e le opere*. Milano: Skira, 2019.

Prosperi, Adriano. *Il concilio di Trento: una introduzione storica*. Torino: Einaudi, 2001.

Repishti, Francesco e Schofield, Richard V. *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano, 1582-1682*. Milano: Electa, 2004.

Rossi Pinelli, Orietta. “Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici”, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana. III. Dalla tradizione all’archeologia*, 181-250. Torino: Einaudi, 1986.

Tallon, Alain. *Le concile de Trente*. Paris: Cerf, 2000.

Vacca, Flaminio. *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi di Roma*. Roma, 1594.

von Pastor, Ludwig. *Sisto V. Il creatore della nuova Roma*. Roma: Tipografia Vaticana 1922.

ROMANO, Gabriele “Il Barocco e l'antico. Roma e i suoi monumenti antichi nell'età barocca”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 40, NE N° 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 87-119

Wittkower, Rudolf. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. Torino: Einaudi, 1993.

Zirpolo, Lilian H. *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture*. Plymouth: Scarecrow Press, 2010.

